

- 1969, in the new edition of the Cowells' book, "Charles Ives and his Music", New York 1955, 1969. S. R. Charles, "The use of borrowed material in Ives's second symphony", MR 28, 1967, 102-111. E. Salzman, "Charles Ives, American", Commentary 66/2, August 1968, 37-42. D. Marshall, "Charles Ives's quotations: manner or substance?" PNM 6/2, 1968, 45-56. V. Thomson, "The Ives case", NY Review of Books, 21 May 1970, 9-11. Dissertations by E. Gratovich (Boston 1968), C. W. Henderson (Washington University 1969), W. C. Kumlein (Illinois 1969), P. E. Newman (Iowa 1967), Rosalie Perry (Texas 1969), Charles Rossiter (Princeton 1970) and M. A. Vinquist (Indiana 1965).
- 7 H. W. Hitchcock, "Music in the United States: a historical introduction", Englewood Cliffs 1969.
 - 8 The first movement of "Three places in New England", the first movement of the Second orchestral set, the Second quartet, the Second and Fourth symphonies, and the "Concord"-Sonata are all related to Foster. Some of these pieces quote the same Spirituals as well. Two of them quote the same motif from Beethoven. For help in these studies I am endlessly indebted to John Kirkpatrick, my colleague at Cornell from 1947 to 1968, now curator of the Ives Collection at Yale.
 - 9 I. Stravinsky and R. Craft, "Retrospectives and conclusions", New York 1969, 103.
 - 10 Ibid. 30-32.
 - 11 Ives, "Essays", 22. Compare also A. Davidson, "Transcendental unity in the works of Charles Ives", American Quarterly 22, 1970, 35-44.
 - 12 Ibid. 34.
 - 13 Ibid. 8.
 - 14 Ibid. 72-74.
 - 15 Ibid. 88.
 - 16 Ibid. 83.
 - 17 Ibid. 102.

Elmar Budde

ANMERKUNGEN ZUM STREICHQUARTETT NR. 2 VON CHARLES E. IVES

Charles E. Ives wird mit Vorliebe etikettiert als einer, der die unterschiedlichen Erscheinungsformen der Neuen Musik - sei es Atonalität, Polytonalität oder statistisches Komponieren - vorweggenommen hat, und zwar nicht fragmentarisch oder mehr zufällig und naiv, sondern total, im Bewußtsein kompositorischer Radikalität. Diese Etikettierung genügt leider allzuoft, um Ives auch als Komponisten zu charakterisieren; sie ist indessen nicht nur fragwürdig sondern falsch, denn sie definiert die „Bedeutung“ des Komponisten aus der Sicht der europäischen Musikentwicklung, und so gesehen war Ives unstreitig einer der ersten, die das Terrain der Neuen Musik betreten haben. Es bleibt jedoch die Tatsache, daß Ives, in der Zeit als er komponierte (von ca. 1890 bis ca. 1919/20), keinerlei Kontakt zum europäischen Musikgeschehen hatte. Als seine Kompositionen nach dem zweiten Weltkrieg allmählich ins allgemeine Bewußtsein traten, waren die „heroischen“ Zeiten der Neuen Musik in Europa längst Geschichte geworden¹. Die offensichtlichen Berührungspunkte zwischen dem kompositorischen Denken Ives' und dem der Neuen Musik in Europa lassen eher entscheidende Rückschlüsse auf die europäische Musik zu als auf die Kompositionen von Ives.

Für den Komponisten Ives gab es kein musikalisches Material, das historisch belastet war und sich als solches dem Komponieren sperrte oder das Komponieren in eine bestimmte Richtung zwang. Vielmehr war ihm jede Art von Material komponierbar, auch das, was ihm seine Umwelt zutrug, sofern es die Komposition sinnvoll zu konstituieren vermochte. Ives hatte, wie Hans G Helms formuliert, „ein unbefangenes, jedoch reflektiertes Verhältnis zum klingenden Material“². Die eigenartige Verschränkung von Unbefangenheit und Reflexion läßt seine Kompositionen häufig als verworren und heterogen erscheinen; indessen ist diese Verworrenheit weniger kompositorische Intention, als vielmehr Resultat einer von außen an die Kompositionen herangetragenen ästhetischen Anschauungsweise, die die historischen Implikationen des Materials als Wertkategorien ins Urteil einschließt. Um Ives' Musik gerecht zu werden, müßten Kriterien erst aus der Musik selbst entwickelt werden.

Die folgenden Bemerkungen sind analytischer Art. Sie versuchen, am Beispiel des ersten Satzes aus dem zweiten Streichquartett einige für Ives typische kompositorische Techniken bzw. Darstellungsmethoden aufzuzeigen, ohne jedoch den Anspruch zu erheben, den Satz als ganzen zu analysieren.

Das Streichquartett besteht aus drei Sätzen; die Sätze tragen die Titel 1. „Discussions“, 2. „Arguments“, 3. „The Call of the Mountains“. Das Quartett entstand in den Jahren 1907 bis 1913³. Ives beschreibt die Komposition als „ein Streichquartett für vier Männer, die sich unterhalten, diskutieren, argumentieren (über Politik), handgemein werden, endlich stillschweigen, sich die Hände schütteln und schließlich eine Anhöhe hinaufwandern, um den Himmel zu betrachten“⁴. In den einzelnen Sätzen zitiert Ives bekannte amerikanische Melodien; im zweiten Satz erklingen außerdem Themen aus Tschaikowskys „Pathétique“, sowie aus Brahms' zweiter und Beethovens neunter Symphonie.

Der Titel des ersten Satzes „Discussions“ verweist nicht auf ein Programm, das dingfest zu machen wäre; er charakterisiert die spezifische Art und Weise, wie sich der Satz kompositorisch entfaltet. Es wird also diskutiert, d.h. es werden bestimmte musikalische Sachverhalte dargestellt und beredet. Der Plural „Discussions“ deutet darauf hin, daß es sich um mehrere Diskussionen handelt. Es bleibt nicht bei bestimmten, einmal exponierten Sachverhalten, es treten neue hinzu, bereits Bekanntes wird beiseite gedrängt; der Verlauf der Diskussionen, d.h. der Komposition, bewegt sich gleichsam in verschiedene Richtungen.

Das am chromatischen Total orientierte Stimmgefüge des Satzes ist als kompakt zu bezeichnen; fast durchweg sind alle vier Streicher am Klanggeschehen beteiligt. Die Dichte des Satzes wird nur an wenigen Stellen durch Pausenbildungen unterbrochen. Normales „arco“-Spiel bestimmt die instrumentale Klangfarbe (in T. 102 ist einmal „tremolo“ vorgeschrieben); auf weitere Klangdifferenzierungen (z.B. „pizzicato“) wird verzichtet. Während die tonlichen und vor allem die rhythmischen Verläufe mit äußerster Präzision festgelegt sind, ist der dynamische Bereich relativ offen gehalten. Die von Ives verzeichneten dynamischen Werte bilden gewissermaßen Fixierungspunkte, zwischen denen sich die Interpretation zu bewegen hat. Ähnlich offen ist der Tempobereich und der der Artikulation (Phrasierung). „Andante moderato“ zu Beginn und „Adagio molto“ gegen Schluß sind die einzigen Angaben; Tempo- und Artikulationsnuancierungen bleiben den Interpreten überlassen. Ives fixiert also nicht jeden Parameter der Komposition; er hält bewußt bestimmte Bereiche offen und intendiert damit eine gewisse von Aufführung zu Aufführung wechselnde Unschärfe.

Wollte man versuchen, den Verlauf der Komposition formal irgendwie festzulegen, oder, wie es die traditionelle Formenlehre tut, auf ein Muster oder Buchstabenschema zu reduzieren, so wäre man in arger Verlegenheit. Ives recurriert nicht auf vorgefertigte

Schemata, seien es tradierte oder für die Komposition zurechtgelegte, vielmehr ist der Verlauf als solcher, d. h. der kompositorische Prozeß als Form zu begreifen. Komposition besteht aus einer Folge von Komplexen unterschiedlicher Ausdehnung. Zu Beginn sind die Komplexe deutlich voneinander abgesetzt und somit ohne Schwierigkeit zu erkennen. Im weiteren Verlauf werden sie zunehmend enger verknüpft und gehen schließlich bruchlos ineinander über. Erst gegen Schluß ist wieder eine deutlichere Trennung angestrebt. Von einer syntaktischen Gliederung im üblichen Sinne kann jedoch nicht die Rede sein.

Gemeinsam ist allen Komplexen die polyphone Dichte des Stimmgewebes; ihr je eigenes Profil erhalten sie aufgrund bestimmter Materialdispositionen und Lagenverteilungen (räumliche Distanzen) der einzelnen Stimmen. So finden sich z. B. in jedem Komplex Felder von Tonkonstellationen, Rhythmen oder Klängen, in denen zwei, drei oder auch alle vier Stimmen als identisch oder ähnlich konvergieren (z. B. jene spektakuläre Partie in T. 58-66, wo auf dem Hintergrund chromatischer Skalen bekannte Melodien zitiert werden); aber auch Felder, in denen es zu scheinbar motivisch-thematischen Verwicklungen kommt. Häufig sind es nur zwei Töne oder ein Rhythmus, die Beziehungen zwischen den Stimmen oder auch innerhalb einer Stimme herstellen. Diese Felder konstituieren jedoch keinen Zusammenhang im traditionellen Sinne, denn sie werden weder variiert oder fragmentarisch wiederholt, noch über größere Strecken entwickelt. Eine Ausnahme bilden - zumindest im ersten Teil der Komposition - die Schlüsse der Komplexe. Sie bestehen aus einem Zusammenschluß der vier Stimmen zu diatonischen oder chromatischen Skalenausschnitten, was häufig zu tonal gefärbten Klangbildungen führt. Ein gewisses artikulierendes Moment der Komplexschlüsse ist unüberhörbar. Indessen kann der Verlauf der einzelnen Stimmen dennoch als Entwicklung beschrieben werden (es begegnen Techniken wie Krebs, Umkehrung, Krebsumkehrung, Ansätze zu Permutationen etc.), jedoch als Entwicklung, die vom Impuls des Augenblicks lebt und als solche auf den verbindlichen Grundriß des Motivs oder des Themas verzichtet.

Das Gesagte sei an einem Beispiel konkretisiert. Der erste Komplex der Komposition umfaßt die Takte 1 bis 15/16. Ausgehend von dem Initialklang c-fis-g'-es" bringt jede der vier Stimmen in der Folge von Viola, Violine 1, Violoncello und Violine 2 bis einschließlich T. 6 eine rhythmisch profilierte Tonfigur ins Spiel; da der Schlußton einer Figur nicht identisch ist mit deren Anfangston, wird der Initialklang sukzessive verändert. Insgesamt weist der erste Komplex eine interne Zweiteiligkeit auf. Nachdem jede Stimme ihre Figur ins Spiel gebracht hat, folgt eine zweitaktige Fortsetzung, die in eine tonale Klangfolge mündet. Mit Beginn der zweiten Zählzeit von T. 10 wird der Initialklang wiederholt; eine scheinbar ähnliche Folge der Tonfiguren des Anfangs schließt sich an. Den Abschluß des Komplexes markieren ganztönige und chromatische Skalenausschnitte, sowie Dreiklangsbrechungen.

Die zu Beginn ins Spiel gebrachten vier Tonfiguren korrespondieren nicht im motivisch-thematischen Sinne. Eine Sonderstellung nimmt die Figur der Viola ein, die dreimal in veränderter Form erscheint. Aufgrund der Intervallstruktur ist jedoch zwischen den Figuren eine gewisse Affinität gegeben, die zu untersuchen ist. Eine synoptische Zusammenstellung der vier Figuren unter dem Aspekt der Intervallstruktur zeigt:

1. das charakteristische Intervall der großen Terz innerhalb der Tonfigur der Viola kehrt in jeder anderen Figur wieder (in T. 5 f. der 2. Violine als abwärts gerichtete kleine Sexte c"-e');)
2. mit Ausnahme der Viola geht jede Tonfigur mit einem kleinen Sekundschrift aus dem Initialklang hervor; das Anschlußintervall ist wiederum eine kleine Sekunde;
3. die kleine Sekunde wird zum konstituierenden Intervall der Tonfiguren der 2. Violine

und des Violoncellos.

In der sich anschließenden Fortsetzung ab T. 7 wiederholt die Viola ihre Tonfigur auf anderer Stufe und verändertem metrischen Ort. Die 1. Violine orientiert sich am Intervallduktus der voraufgegangenen Tonfigur der 2. Violine (T. 5), ohne daß eine exakte Entsprechung gegeben wäre. Die 2. Violine rekapituliert die Schlußtöne (es, d, cis) ihrer Figur in umgekehrter Reihenfolge. Das Violoncello kehrt mit einem diatonischen Skalenausschnitt zum Anfangston c zurück. Die übrigen Instrumente greifen in T. 9 diesen Skalenausschnitt von anderen Tonstufen aus und in rhythmisch veränderter Form (Viertelbewegung) auf. Mit einer Reminiszenz der Viola (Triole: d-des-c) an den Schluß der Tonfigur der 2. Violine in T. 6 (Triole: e-es-d) schließt auf der ersten Zählzeit von T. 10 der erste Teil des Komplexes.

Der sich bruchlos anschließende zweite Teil beginnt, wie bereits erwähnt, mit dem Initialklang des Anfangs. Die charakteristische Tonfigur der Viola (T. 1 und T. 7) erklingt als Umkehrung in der 2. Violine. Die 1. Violine spielt einen chromatischen Skalenausschnitt (vgl. die Anschlußsekunde es-d in T. 2); durch Oktavversetzung entsteht eine Assonanz zur 2. Violine in T. 5. Die Viola orientiert sich zunächst an den Skalenausschnitten in T. 7/8 (Vcl.) und T. 9, um schließlich (bis kurz vor Schluß) in Septparallelen neben der Stimme des Violoncellos zu verlaufen. Das Violoncello erinnert zweimal an seine Tonfigur in T. 3/4 (ab T. 14 Übergang in Ganztonleiter bzw. Skalenausschnitte; vgl. T. 7 und T. 9). Die 2. Violine greift nach der Umkehrung der Viola-Figur (T. 10/11) die Tonfigur des Violoncellos als Umkehrung auf; die sich anschließende Sechzehntel-Bewegung (T. 13) beruft sich auf die 1. Violine (chromatische Skala), setzt sich dann fort in eine horizontal aufgefächerte Dreiklangsschichtung, die ab T. 15 von der 1. Violine aufgenommen wird (vgl. die Quintole der 1. Violine in T. 9). Die chromatische Floskel der 2. Violine in T. 15/16 (vgl. Viola T. 9) akzentuiert den Schluß des ersten Komplexes. Aufgrund der engeren Verschränkung der Stimmen im zweiten Teil des analysierten Komplexes entsteht z.B. in T. 11/12 ein Feld von kleinen Sekundschritten, in das zweimal die große Terz e-gis (vgl. Figur der Viola in T. 1) eingelagert ist.

Die Analyse mag den Anschein erwecken, als ob es sich bei den Tonfiguren um Motive im traditionellen Sinne handelt. Dies ist nicht der Fall, denn die Figuren konstituieren sich nicht als Sinnträger im Blick auf den Zusammenhang der gesamten Komposition, sie weisen nicht über sich hinaus. Erst am Schluß der Komposition taucht der Beginn fragmentarisch wieder auf (vgl. T. 130-132), jedoch nicht, um den Schluß zu bestätigen, vielmehr als ob die vier Teilnehmer der „Discussions“ sagten: „Worüber wollten wir eigentlich sprechen?“ Die Tonfiguren wirken wie ein Muster, das durchs Gewebe des ersten Komplexes schimmert; ähnliches ist im weiteren Verlauf der Komposition zum Teil noch deutlicher zu beobachten. Die Bezüge innerhalb des analysierten Komplexes (das gilt darüber hinaus für die gesamte Komposition) lassen sich nicht auf verbindliche Gesetzmäßigkeiten (z.B. ein bestimmtes System von Ableitungen) reduzieren; sie sind zu interpretieren als ein Netz von Reminiszenzen und Assoziationen, in dem jedes Ereignis nicht nur mehrdeutig ist, sondern zugleich auch anders sein kann; darin liegt, so paradox es auch scheint, die Stringenz der Komposition beschlossen. Das in der Relativierung der musikalischen Ereignisse sich artikulierende Moment von Freiheit wäre als kompositorische Intention zu begreifen. In den Essays zur „Concord“-Sonate steht der Satz: „Everyone should have the opportunity of not being over-influenced“⁵; dieser Satz ließe sich zu der Formulierung umkehren: „Niemand sollte einen zu großen Einfluß haben“.

Anmerkungen

- 1 Auf den Einfluß gewisser kompositorischer Tendenzen Ives' auf die heutige Generation hat Hans G Helms hingewiesen. Vgl. Hans G Helms, „Der Komponist Charles Ives - Leben, Werk und Einfluß auf die heutige Generation“, NZfM 125, 1964, 425ff.; in erweiterter Form auch im Beiheft zur Schallplattenkassette „Die Welt des Charles Ives“, CBS S 77406.
- 2 Helms, a. a. O., 425.
- 3 Vgl. H. und S. Cowell, „Charles Ives and his Music“, New York 1955, 225.
- 4 Zit. nach: G. Chase, „Die Musik Amerikas“, Berlin 1958, 762.
- 5 Ch. E. Ives, „Essays before a Sonata and other Writings“, ed. by H. Boatwright, New York 1961/1962, 94.

Konrad Boehmer

ÜBER EDGARD VARESE

Die Aufmerksamkeit soll nicht im geringsten auf Varèse gelenkt werden, um der musikwissenschaftlichen Unsitte genüge zu tun, die darin besteht, das Unentdeckte oder gar Vergessene bloß um seiner selbst willen und aus nur wissenschaftlichem Betriebs-eifer auszugraben. Varèse ist weniger vergessen als verdrängt, da seine Musik den ästhetischen, technischen und gesellschaftlichen Normen nicht sich fügt, die allzu voreilig auf die Musik dieses Jahrhunderts appliziert wurden. Er ist verdrängt durch das Scheingefecht zwischen den beiden musikalischen Strömungen, die man bisher für die relevanten Extreme ausgab und für welche die Namen Schoenberg und Stravinsky stehen. Das quantitativ nicht sehr umfangreiche Werk Varèses liefert den Beweis, daß die schematische Konstruktion eines unversöhnlichen Gegensatzes zwischen Neoklassizismus und Dodekaphonie - eines Gegensatzes, der sich ohnehin durch die Amalgamierung beider Extreme, nicht zuletzt in Schoenbergs mittlerer und Stravinskys spätester Schaffensperiode von innen her ausgehöhlt hat - nicht abstrakt und unwahr ist, weil die Gegensätze sich versöhnt hätten, sondern weil außerhalb ihrer Musik besteht, die mit Recht die authentische Musik des zwanzigsten Jahrhunderts genannt werden kann, weil sie die gesellschaftlichen Bedingungen musikalischer Produktion in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhundert viel tiefschürfender reflektierte, als dies bei Schoenberg oder Stravinsky, ganz zu schweigen von deren Epigonen und Apologeten, der Fall ist. Es wäre jedoch rein idealistisch, wenn man Varèse nun unvermittelt zum großen Vorläufer deklarieren wollte, der alles 50 Jahre eher schon gedacht oder gar verwirklicht habe. Dergleichen Apologien verkennen die materielle Seite der musikalischen Produktion vollständig und unterstellen die Ungleichzeitigkeit in der Entfaltung reinen Geistes, wiewohl die Bedingungen der musikalischen Produktion - gerade im Falle Varèses - jeglicher idealistischen Interpretation sich sperren. Im Gegensatz zu Schoenberg und Stravinsky nämlich hat Varèse an Musik keine Forderungen oder gar Ideen herangetragen, die nicht aus der geschichtlichen Situation des musikalischen Materials selber sich ergeben hätten: er hat nicht aus ideellen Erwägungen, gar von philosophischen Spekulationen her komponiert, sondern aus dem musikalischen Material heraus, was meint, daß er - ganz im Gegensatz zum vermeintlichen Objektivismus Stravinskys - Musik als die „Verkörperung der Intelligenz“ begriff, „die den Klängen innewohnt“, wie die Definition des Physikers Hoene-Wronski lautete, die Varèse sich zueigen gemacht hat.